

Le Nord et la fascination du sublime. Julius Payer (1841-1915), explorateur et peintre de l'Arctique

Mathilde Roussat
Université de Paris X-Nanterre (France) et
Humboldt-Universität zu Berlin (Allemagne)

Résumé – Julius Payer (1841-1915) compte parmi les grandes figures de l'exploration polaire. Mais il fut aussi, dans les années 1880-1890, un peintre reconnu pour des œuvres inspirées par son expérience du Grand Nord. Abandonnant l'approche scientifique, Payer tenta de faire de l'Arctique un nouveau sujet pour l'art. L'analyse de ses réalisations permet d'en faire ressortir l'allégeance aux pratiques académiques et le tribut payé à un sublime à la fois terrible et magnifique. L'aveu d'échec formulé par l'artiste à la fin du siècle articule enfin de manière décisive nordicité et sublimité en établissant le pôle comme irréprésentable et en suggérant sa dimension métaphysique.

L'hostilité des contrées polaires a longtemps fait envisager ces territoires sous l'angle du seul défi technique et scientifique. Lieu de mise à l'épreuve des explorateurs, quand ce n'est pas de leur disparition tragique, l'Arctique reste jusqu'au début du XX^e siècle une terre pratiquement inconnue dont la connaissance et la maîtrise se dérobent malgré les assauts répétés d'expéditions initiées par les différentes nations occidentales. Si l'exploration a été, pendant un temps, le fait de commerçants en quête de nouveaux territoires de pêche ou de nouvelles voies maritimes, les bénéfices de ces initiatives sont en effet devenus très vite bien trop hasardeux en regard des risques encourus. À partir du XIX^e siècle, ce sont donc les États européens et nord-américains qui reprennent le flambeau d'investigations animées par l'espoir patriotique de voir le succès d'une expédition affirmer la supériorité technique de la nation commanditaire. Le Grand Nord devient alors un enjeu de conquête dont seule l'alliance du pouvoir et de la science semble pouvoir triompher.

En plaçant leurs récits sous le signe de l'aventure et de l'héroïsme, ainsi qu'en dressant le bilan de leurs observations dans de volumineuses sommes scientifiques, les voyageurs ont corroboré cette appréhension univoque de l'Arctique. Il est en particulier frappant de constater combien les éléments

Mathilde Roussat, «Le Nord et la fascination du sublime. Julius Payer (1841-1915), explorateur et peintre de l'Arctique», Daniel Chartier [dir.], *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. «Droit au pôle», 2008.

refuser à témoigner d'un mode plus subjectif d'appréciation. Rares sont les représentations à intention manifestement esthétique. Si une « conquête artistique du Grand Nord¹ » a effectivement pu être menée à partir du début du XIX^e siècle, il faut noter que cette entreprise des peintres s'est déroulée, pour l'essentiel, en marge des projets officiels d'exploration focalisant l'attention du public.

Face à ce constat, le cas d'un explorateur-peintre tel que Julius Payer apparaît comme tout à fait original. Le rôle de Payer dans l'histoire de l'exploration arctique, ainsi que la dette des géographes envers lui sont connus : après avoir participé aux premières expéditions polaires allemandes en 1869-1870 et 1871, Payer dirigea aux côtés de Carl Weyprecht l'expédition austro-hongroise de 1872-1874 au cours de laquelle fut découverte et explorée la Terre de François-Joseph. Qu'il ait ensuite pris ses distances dès 1875 avec la mise en place, sous l'égide de l'Autriche-Hongrie, d'une investigation scientifique systématique de l'Arctique pour se consacrer à la réalisation d'œuvres relatives à cette région est par contre un fait évoqué de manière généralement simplement anecdotique par les biographes ou les historiens de l'exploration polaire². La reconnaissance dont jouèrent ces œuvres, en leur temps, aussi bien en Autriche-Hongrie qu'en Europe, signale pourtant à elle seule l'importance de cet objet d'étude pour une analyse des représentations du Nord. Plus loin, c'est la conversion même de Payer à l'art dans le sillage de son expédition en Arctique qui mérite d'être interrogée tant elle est symptomatique d'un mode d'expérience du Nord motivant des choix iconographiques et stylistiques. L'évocation de cette expérience initiatique constitue donc le préalable nécessaire à celle, qui sera

¹ Eleanor Jones Harvey, « La conquête artistique du Grand Nord », Jean Clair [éd.], *Cosmos. Du romantisme à l'avant-garde*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal et Paris, Gallimard, 1999, p. 108-114.

² À ce jour, seules deux brèves études ont été consacrées à l'activité picturale de Payer. Voir Robert Doblhoff, « Julius von Payer als Maler », *Polarforschung*, vol. 3, n° 1, 1951, p. 17-20, et Martin Müller, « Payer als Maler », *Julius von Payer. Ein Bahnbrecher der Alpen- und Polarforschung und Maler der Polarnwelt*, Stuttgart, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, coll. « Große Naturforscher », 1956, p. 164-174. Ces activités ont également été évoquées par la présentation d'œuvres de Payer lors des expositions sur l'exploration polaire organisées en 1973 et 1996 à Vienne. On peut ainsi consulter avec profit les catalogues de ces manifestations : Günther Hamann et Rudolf Kinauer, *100 Jahre Franz-Josef-Land. Zur Erinnerung an die Entdeckungsreise der Österreichisch-Ungarischen Nordpol-Expedition 1872-1874 unter Julius von Payer und Carl Weyprecht*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1973, p. 48-50; Ilse Krumpöck, « Julius Ritter v. Payer als Maler und Zeichner », Claudia Ham [éd.], *Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Katalog zur Sonderausstellung*, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, 1996, p. 218-219.

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

faite dans un second temps, des œuvres de Payer. L'identification de sujets privilégiés et la mise en évidence du tribut payé à certaines catégories stylistiques pour leur traitement permettront enfin d'interroger les modalités selon lesquelles l'appréhension et la représentation par Payer des espaces arctiques s'inscrivirent dans un horizon d'attente associant Nord et sublime.

Conversion

Prosélyte : gr. *proselytos* « nouveau converti », d'abord « nouveau venu »³.

En même temps qu'elle permit d'asseoir au plan international la légitimité des nations germaniques à prendre part à l'exploration arctique, la découverte d'une terre inconnue au cours de l'expédition polaire austro-hongroise de 1872-1874 fut, en Autriche-Hongrie, à l'origine d'un véritable engouement populaire pour les régions polaires. À considérer le nombre de conférences qu'il tint de retour à Vienne et la ferveur avec laquelle il s'attacha à diffuser des représentations des terres découvertes, Julius Payer apparaît comme la cheville ouvrière de ce phénomène.

Avant même que ne paraisse en 1876 le récit de l'expédition⁴, Payer investit en effet massivement le champ public en multipliant les interventions auprès d'auditoires variés, allant des cercles militaires aux cénacles savants, et en organisant à Vienne en mars 1875 une exposition de douze tableaux consacrés à la Terre de François-Joseph. Il s'agissait là d'œuvres réalisées par le peintre Adolf Obermüllner à partir d'esquisses enregistrées sur le vif par Payer⁵. L'intérêt général pour l'exploration polaire

³ Institut national de la langue française, *Trésor de la Langue française*, Paris, Gallimard, vol. 13, 1988, p. 1356.

⁴ Julius Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872-1874*, Wien, A. Hölder, 1876.

⁵ Au sujet de la coopération entre Payer et Obermüllner, voir Hilda Andrée, « Ein Sonderkapitel : Die Nordpolbilder », *Der Maler Adolf Obermüllner*, Wien, München, Anton Schroll & Co., 1985, p. 21-23. L'auteure pointe en particulier le fait que si Obermüllner signa ces œuvres, elles ont en définitive été réalisées en trio : les représentations d'hommes et d'animaux reviennent respectivement à Alexander Bensa, peintre de genre et de batailles, et à Ludwig Voltz, peintre animalier, tandis que Obermüllner, spécialiste des paysages de montagne, réalisa uniquement les décors paysagers des actions évoquées. Ces douze tableaux correspondent en effet à un cycle narratif retraçant les épisodes marquants de l'expédition Payer-Weyprecht. Notons enfin que cette série d'œuvres a été dispersée, seules sept toiles restant aujourd'hui visibles au *Kärntner Landesmuseum* de Klagenfurt, en Autriche. On peut toutefois connaître ce cycle, largement diffusé en son temps, grâce à l'album photographique

peut se mesurer au succès de cette manifestation : la presse de l'époque relate que les foules se pressaient à la *Künstlerhaus* pour parcourir une exposition que l'Empereur François-Joseph en personne honora d'une visite⁶. Il ne fait pas de doute qu'en s'y rendant les Viennois aient cherché à voir de leurs propres yeux, pour pouvoir se persuader de son existence, une terre dont « l'appropriation » toponymique opéré par les explorateurs⁷ avait court-circuité l'éloignement et souligné le lien organique avec l'Autriche-Hongrie. À l'inverse, on peut supposer que la volonté de Payer de présenter en images ce nouveau territoire correspondait à une stratégie d'accréditation au sein de laquelle les douze tableaux évoqués devaient avoir valeur de preuve tangible. Il ne manquait pas de voix, en effet, pour entonner le traditionnel « à beau mentir qui vient de loin » et mettre en doute la réalité même de la prétendue découverte⁸. Les scènes arctiques exposées avaient donc valeur de voiles de Véronique, de témoignages véridiques anticipant la publication de résultats scientifiques dont l'objectivité et le cautionnement par la communauté scientifique pourraient garantir la véracité.

Si la question de la représentation picturale était investie d'une valeur argumentative et revêtait par conséquent une importance particulière dans les années 1874-1875, on peut penser qu'elle se posait pour Payer d'une manière qui allait bien au-delà du simple « faire voir pour faire croire ». À son retour en Autriche, il témoigna en effet d'un intérêt pour l'image tout à fait singulier dans le cas d'un explorateur. Alors que les images se trouvent traditionnellement cantonnées, dans la pratique iconographique des voyageurs scientifiques, à une dimension strictement instrumentale (l'image comme enregistrement de données documentaires) ou décorative (l'image

qui en avait été tiré dans une version de luxe (*Die Oesterr.-Ungar. Nordpolexpedition 1872-1874*, München, Berlin, London, Friedrich Bruckmann; Wien, Capellen, [1875]). L'éditeur Bruckmann proposait également des reproductions de ce cycle sous forme de cartes postales.

⁶ Sur l'exposition à la *Künstlerhaus* de Vienne et le succès qu'elle rencontra, voir Hilda Andree, *op. cit.*, p. 21.

⁷ Günther Hamann a ainsi pu analyser comment la découverte géographique s'est accompagnée d'un baptême toponymique reflétant toute l'époque impériale (« Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs im Spiegel der Topographie des Franz Josefs Landes », *Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz*, vol. 4, 1975, p. 139-151).

⁸ Dans sa biographie de l'explorateur, Martin Müller relate les réactions que suscita la présentation par Payer de sa découverte géographique. Loin de l'enthousiasme populaire, les cercles officiels se montrèrent à cette occasion réservés, voire incrédules. Les épreuves décrites par l'explorateur semblaient en effet trop inhumaines, indique Müller, pour que quiconque puisse prétendre avoir survécu à de telles aventures (*Julius von Payer. Ein Bahnbrecher der Alpen- und Polarforschung und Maler der Polarwelt*, *op. cit.*, p. 158-159).

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

d'illustration), elles deviennent pour Payer, à partir de 1875, le mode privilégié de retranscription de son expérience en Arctique. Davantage même : elles forment désormais le cœur de son existence.

Sur ce point, il faut remarquer combien l'épisode polaire apparaît, dans la biographie de l'explorateur, comme un moment initiatique : alors qu'il était un scientifique reconnu et que la découverte de la Terre de François-Joseph avait fait de lui un héros national, Payer quitta l'Autriche-Hongrie et se retira de l'aventure naissante de l'exploration polaire par les nations germaniques pour se consacrer exclusivement à la peinture. Bien qu'il fût alors déjà familier des techniques picturales dans la mesure où il en avait fait usage pour des relevés topographiques effectués de 1864 à 1868 dans les Alpes⁹, Payer reprit les choses à leur début, en quelque sorte, en suivant les enseignements de peintres reconnus comme Johann Hasselhorst à l'Institut Städel de Francfort-sur-le-Main, Alexander Wagner à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Munich et Mihály Munkácsy à Paris. De retour à Vienne en 1890, c'est au titre de peintre qu'il s'inscrit désormais dans la société viennoise, en particulier par la fondation d'une école de peinture pour jeunes filles fréquentée par les meilleurs milieux¹⁰.

Si, comme nous l'apprend le dictionnaire, un « prosélyte », avant de désigner tout « nouveau venu converti à une religion quelconque », aurait qualifié en grec tout « nouveau venu dans un pays¹¹ », le cas de Julius Payer peut apparaître comme exemplaire de cette superposition sémantique. Nouveau-venu en un pays nouveau, Payer est ressorti transformé par cette expérience qui affecta sa foi ancienne en la science et la technique jusqu'à provoquer une conversion à ce qui, en cette fin de XIX^e siècle, était bien une forme de religion : l'art.

Reste à s'interroger sur les causes d'un phénomène aussi singulier que frappant. Aucun témoignage explicite émanant de Payer n'a été conservé de sorte que seules des hypothèses peuvent être formulées. L'une d'elles, et c'est celle généralement avancée¹², consiste à analyser cette conversion à la

⁹ Voir sur ce point Martin Müller, « Julius Payer als Alpenforscher », *Julius von Payer. Ein Bahnbrecher der Alpen- und Polarforschung und Maler der Polarwelt op. cit.*, p. 5-64, et Alfred Steinitzger, *Der Alpinismus in Bildern*, München, R. Piper, 1924, p. 120-121.

¹⁰ Voir la notice consacrée à Payer dans *Neue Österreichische Biographie 1815-1918*, Zürich, Wien, Leipzig, Amalthea, 1925, p. 202-205.

¹¹ Notice « Prosélyte », *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1993, p. 1805.

¹² Voir par exemple Martin Müller, « Payer als Maler », *op. cit.*, p. 164.

lumière de la déception de l'explorateur à son retour du Grand Nord. En effet, alors que son collègue Carl Weyprecht estimait, lui, que la découverte géographique réalisée compensait largement l'impuissance de l'expédition à atteindre le but qu'elle s'était initialement fixée – découvrir la route du Nord-Est –, cet échec semble avoir rempli Payer d'amertume et de scepticisme quant aux chances de succès de l'exploration polaire. Pourtant, les années qui suivirent le retour en Autriche portent trop la marque du séjour en Arctique pour que l'on puisse admettre que Payer ait effectivement voulu, de dépit, se tourner vers de nouvelles activités.

Si l'on prend notamment en compte le fait qu'il a, d'une part, consacré de nombreuses œuvres des années 1880 aux régions polaires, et qu'il tenta, d'autre part, de mettre sur pied en 1895 une expédition artistique au Groenland, il est clair que l'expérience du Grand Nord est longtemps restée pour Payer un épisode central dont il cultivait le souvenir. Sans doute est-il en outre possible de déceler dans ces éléments biographiques la raison qui le poussa à prendre ses distances avec l'exploration polaire telle qu'elle se mit en place dans les années 1880 : alors que, dans le sillage de la première Année polaire internationale en 1883, les investigations se systématisaient et que leur composante scientifique s'affirmait¹³, Payer entendait, lui, faire valoir l'Arctique non comme nouvel objet de savoir, mais comme sujet inédit pour l'art.

Éblouissement

Écris donc ce que tu as vu.

Apocalypse, 1, 19

« La peinture est en quête de nouveaux sujets. Que peut-il bien rester, après deux mille ans d'activités artistiques, que seul un miracle pourrait avoir si longtemps tenu secret¹⁴ ? » Telle est l'interrogation sur laquelle

¹³ Voir sur ce point le programme formulé par Carl Weyprecht dans la conférence *Nordpol-Expeditionen der Zukunft und deren sicheres Ergebnis, verglichen mit den bisherigen Forschungen auf dem arktischen Gebiete*, Wien, Pest, Leipzig, Hartleben, 1876. Weyprecht insiste dans ce texte sur la nécessité de donner un tour scientifique à des expéditions dont le caractère aventurier avait selon lui surtout prévalu jusqu'alors.

¹⁴ « Die Malerei sucht neue Stoffe, was soll es nach zweitausendjähriger Kunstausübung noch geben, das nur ein Wunder so lange hätte verbergen können. » (Julius von Payer, « Eine künstlerische Erforschung des Nordpols », *Neue Freie Presse*, n° 10907, 4 janvier 1895, p. 1). Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *EEN*, suivi du folio, et

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

s'ouvre l'exposé dans lequel Payer s'efforça, en 1895, de légitimer auprès de l'opinion publique le projet d'une « exploration artistique » (*EEN*, 1-4) de l'Arctique. L'argument premier est donc celui du ressourcement que doit générer la « découverte picturale » (*EEN*, 1) de territoires jusqu'ici inexplorés. La liste en est longue puisque, comme le remarque l'auteur, seuls les « États civilisés », les *Kulturstaaten*, ont pour l'instant focalisé l'intérêt des peintres. Le désert, la toundra, la jungle, mais aussi les récifs de corail, les paysages malgaches, le mur de Chine forment selon Payer, aux côtés de la faune exotique et des peuples indigènes, autant de sources d'inspiration auxquelles les peintres du XX^e siècle pourront puiser à discrétion (*EEN*, 1). Le pôle Nord trouve bien évidemment sa place parmi les lieux à explorer palette à la main, en raison d'une part de la rareté des représentations figurées dont on dispose à l'époque et, d'autre part, de la médiocrité de celles-ci. Payer note à cet égard que les illustrations des récits de voyage sont en particulier systématiquement réalisées par des dessinateurs à Londres ou New York et qu'en définitive, « jamais aucun peintre n'a pénétré au cœur de l'Arctique¹⁵ ». Les rares connaisseurs de ces régions auraient été, quant à eux, trop aveuglés par leurs objectifs scientifiques pour accorder une quelconque attention « à la beauté pittoresque du pôle Nord¹⁶ ».

Or, selon Payer, c'est précisément cette qualité esthétique de l'Arctique – qualité aussi exceptionnelle que méconnue – qui fait de cette zone l'un des plus intéressants défis pour la représentation. L'auteur tente ainsi de faire partager, dans un second temps de l'exposé, son enthousiasme pour une nature dont il brosse un portrait tout en nuances. S'inscrivant en faux contre le préjugé tenace qui voudrait qu'il n'y ait « que neige et glace » (*EEN*, 1) dans ces régions prétendument monotones, Payer évoque avec lyrisme la « fascinante variété des spectacles naturels » (*EEN*, 2) auxquels il a pu assister en quatre ans et demi de voyages en Arctique. On y serait ainsi subjugué au fil des saisons par « le ciel vert clair et les mates tonalités

placées entre parenthèses dans le texte après les citations. Toutes les traductions de textes allemands sont de ma main.

¹⁵ « Niemals war ein Maler im innerarktischen Gebiete » (*EEN*, 1).

¹⁶ « Die wenigen Seefahrer, welche dort eingedrungen sind, waren in ihrem Bestreben, Durchfahrten oder hohe Breiten zu erreichen, so sehr beschäftigt durch Eisschollen und Canäle, daß sie allen übrigen Erscheinungen, der malerischen Schönheit des Nordpols keine Aufmerksamkeit schenken konnten » (*EEN*, 1).

argentées de la montagne¹⁷ » des soirs de printemps et d'automne, par « le charme pittoresque qu'offre la nuit polaire, la lune s'élevant, telle une pièce de cuivre fraîchement frappée, dans l'éther aux chaudes teintes gris-bleu en transformant les chenaux en contrebas en fleuves argentés¹⁸ ».

Mais c'est surtout à la spécificité des phénomènes solaires qu'est consacrée la description tant ils forcent l'admiration : la réapparition du soleil après une nuit de six mois est ainsi minutieusement retracée avec la cohorte de visions hallucinatoires dont elle est accompagnée – « soleils doubles », « torches solaires », « fantômes de nuages », « lunes et soleils parallèles »¹⁹. Plus loin, la mention de l'aveuglante intensité de la lumière réfléchie, « der Eisblink », ainsi que celle de la mondorle éclatante qui nimbe les icebergs par temps couvert, complètent le récit de l'éblouissement ressenti par l'explorateur face à un spectacle dont la description entre en résonance immédiate avec celle de visions apocalyptiques²⁰.

Aussi saisissante soit-elle, cette expérience intime d'un choc visuel apparaît chez Payer comme indissociable de l'effort d'en rendre témoignage. Si l'explorateur évoque ces phénomènes somptueux pour le public viennois en 1895, il n'avait en définitive eu de cesse de le faire depuis son retour d'expédition, que ce soit, comme il le souligne, à l'occasion de discussions privées ou, plus officiellement, dans le récit *Die Nordpol-Expedition* dans lequel un chapitre est consacré à la description de la « lumière polaire²¹ ». Or, dans un cas comme dans l'autre, on est frappé par les aveux d'impuissance de l'auteur confiant tantôt à d'autres, par le biais d'une

¹⁷ « Welchen Zauber übt schon allein die Dämmerung aus, die des Frühjahres, namentlich aber des Herbstes, die Zeit [...] des klargrünen Himmels und der matten Silbertöne im Gebirge » (EEN, 2).

¹⁸ « Selbst die lange Winternacht besitzt noch malerischen Reiz [...] durch den Mond, der, einer frisch geprägten Kupfermünze gleich, in dem warm grau-blauen Aether emporsteigt, die Canäle unter ihm in silberne Flüsse verwandelt » (EEN, 2).

¹⁹ « Doppelsonnen », « Sonnenfackeln », « Nebelgespenst », « Nebenmonde », « Nebensonnen » (EEN, 2).

²⁰ Force est de constater la proximité des descriptions de Payer avec l'évocation apocalyptique du Vivant, tant l'on est surpris de retrouver combinés dans ces textes les mêmes éléments du blanc, de la neige, de l'éblouissement lumineux, la teinte métallique des eaux arctiques rappelant, elle, les « pieds pareils à de l'airain précieux » de l'apparition (*Apocalypse*, 1, 14-17).

²¹ Julius Payer, « Das Nordlicht », *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872-1874*, op. cit., p. 191-202.

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

longue citation, le soin de s'acquitter d'une description impossible²² ou regrettant tantôt explicitement que le discours achoppe à évoquer avec justesse le déchaînement des aurores boréales et autres *fata morgana*²³. Quoiqu'il s'agisse là d'un tour rhétorique qui semblera bien familier aux lecteurs de récits de voyage, il prend chez Payer une résonance particulière tant il paraît vraisemblable que son intérêt pour la peinture se soit nourri de cet échec des mots. Sans doute l'explorateur espérait-il en effet trouver dans la peinture le médium qui lui permettrait enfin de retranscrire, dans son intensité et sa subtilité, l'expérience d'un ravissement visuel.

À l'école des beaux-arts

En 1921, Robert Doblhoff, premier commentateur de l'œuvre artistique de Payer, ne doutait pas que « l'heure viendrait, où la distance temporelle nécessaire serait devenue suffisamment grande pour que les historiens de l'art se penchent sur cette production²⁴ ». Force serait alors, selon l'auteur, de reconnaître la valeur d'un artiste injustement méconnu. Cette prophétie confiante n'a pu jusqu'à ce jour se voir réaliser. Pire même, la remarque a été faite récemment qu'en dépit de l'indéniable qualité de ses œuvres, Payer

²² « Malgré l'impossibilité de décrire les phénomènes lumineux polaires tant ils sont diversifiés, je pense que le lieutenant Weyprecht est parvenu, dans l'évocation suivante, à retracer de manière pertinente, l'essentiel de son déroulement. » (« Trotz der Unausführbarkeit, die sichtbaren Erscheinungen der so wechselvollen Nordlichter zu beschreiben, glaube ich doch, daß es Schiffsfleutnant Weyprecht in der folgenden Schilderung gelungen ist, ihre wesentlichen Vorgänge in trefflicher Weise durch Worte auszudrücken », *ibid.*, p. 197.) Suit une citation de Weyprecht qui se prolonge sur cinq pages jusqu'à la fin du chapitre. Par un remarquable effet d'enchaînement, la problématique de l'ineffable se trouve reconduite par l'auteur cité lui-même puisque celui-ci souligne en deux endroits l'extrême difficulté à trouver les termes adéquats pour retranscrire de telles visions. Ainsi évoque-t-il une « délicate couleur que l'on ne saurait décrire avec des mots » (« diese zarte [...] Farbe, die mit Worten nicht zu beschreiben ist », *ibid.*, p. 197). Plus loin, Weyprecht conclut son propos en déclarant : « Aucune couleur, aucun pinceau ne peuvent peindre la lumière polaire, il n'y a pas de mots pour la décrire dans toute sa magnificence. » (« Keine Farbe und kein Pinsel vermögen [das Nordlicht] zu malen, keine Worte vermögen es in seiner ganzen Großartigkeit zu schildern », *ibid.*, p. 202.)

²³ « Le retour du soleil est suivi des plus intenses phénomènes de réfraction et de mirages ou *fata morgana*, dont même les manuels et ouvrages scientifiques connaissent insuffisamment l'aspect si diversifié. Mais comment pourrait-on bien les expliquer si on ne les représente pas correctement ? » (« Der Sonnenwiederkehr folgen die intensivsten Strahlenbrechungen, Luftspiegelungen oder Fata morgana, über deren mannigfaltiges Aussehen selbst Lehrbücher und wissenschaftliche Werke ungenügend unterrichtet sind. Wie aber soll man sie richtig erklären, wenn man sie nicht richtig darstellt ? », *EEN*, 2).

²⁴ Robert Doblhoff, *op. cit.*, p. 20.

ne saurait prétendre qu'à une place de second ordre dans l'histoire de l'art²⁵. À se pencher sur les ambitions artistiques et la production de ce peintre, on comprend aisément pourquoi il ne figure pas – et ne figurera sans doute jamais – au Panthéon des grands hommes honorés par l'histoire de l'art.

Il faut en effet d'emblée faire la remarque que, malgré l'originalité des thèmes développés, Payer eut dans les années 1880-1890 une pratique de la peinture qui tournait le dos aux innovations de l'époque et restait largement alignée sur les modèles académiques enseignés par les différents maîtres qu'il fréquenta. L'effervescence était pourtant grande dans le domaine pictural. Rappelons ainsi que, par un remarquable phénomène de concomitance, c'est précisément en 1874 – année du retour des explorateurs austro-hongrois en Europe –, que se tint à Paris la première exposition impressionniste lors de laquelle fut notamment présentée la toile fondatrice du nouveau mouvement, *Impression. Soleil levant* de Claude Monet. Il est en outre plaisant d'imaginer que ce fut peut-être un jour de cette même année 1874 que Flaubert, attelé depuis deux ans à la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*, laissa ses deux compères disserter en ces termes :

Ils abordèrent la question du sublime.

Certains objets, sont d'eux-mêmes sublimes, le fracas d'un torrent, des ténèbres profondes, un arbre battu par la tempête. Un caractère est beau quand il triomphe, sublime quand il lutte.

– « Je comprends » dit Bouvard « le Beau est le Beau et le Sublime le très beau. »

Comment les distinguer?

[...]

Ils se perdaient ainsi dans les raisonnements. Bouvard, de moins en moins croyait à l'esthétique²⁶.

Si, comme Philippe Lacoue-Labarthe y invite, on peut lire dans ce désarroi des apprentis philosophes « l'immense déception du sublime²⁷ » caractéristique de la fin du XIX^e siècle, il faut de fait noter que les enjeux nouveaux posés par le mouvement impressionniste sonnaient le glas d'une esthétique picturale nourrie par cette catégorie. Dans la pratique de beaucoup d'artistes cependant, le sublime restait un concept bien vivant.

²⁵ Ilse Krumpöck, *op. cit.*, p. 219.

²⁶ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Pocket, 1999 [1881], p. 169-170.

²⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime (Problématique du) », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, vol. 21, 2002, p. 750.

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

Au début du siècle, les partisans de la peinture de paysage l'avaient mis en avant pour faire valoir les vertus morales du genre qu'ils entendaient défendre face à la peinture d'histoire²⁸. Quoique par la suite, il « hante de façon privilégiée les tableaux de paysage²⁹ », le sublime apparaît comme un élément constitutif de l'esthétique académique du XIX^e siècle s'appliquant, en tant que tel, également à ce qui en était depuis l'âge classique le pilier théorique : la peinture d'histoire. Les scènes historiques, mythologiques et religieuses gardaient la part belle et étaient orchestrées avec un goût du tragique voué à provoquer émotion et élévation morale chez le spectateur.

Ainsi, Alexander (ou Sándor) Wagner (1838-1919), auprès duquel Payer étudia pendant un temps à Munich, dut-il sa notoriété, à partir des années 1860, à la composition d'œuvres célébrant les hauts faits de héros de l'histoire hongroise. Parmi elles figure en particulier *Le sacrifice de Titus Dugovics*, exposé aujourd'hui à Budapest. Combinant tout à la fois terreur et admiration, cette œuvre met en scène l'affrontement célèbre entre Hongrois et Turcs au milieu du XV^e siècle, en en retenant le moment le plus décisif. Et il s'agit ici d'un point de basculement au figuré comme au propre, puisque c'est en se lançant dans le vide du haut de la citadelle prise d'assaut par les Turcs que le héros Titus Dugovics, emportant l'ennemi dans sa chute, sauve sa nation d'un envahisseur armé jusqu'aux dents.

À la même époque, Mihály Munkácsy (1844-1900) incarnait, lui, à Paris, une « école autrichienne³⁰ » fort prisée du public mondain. Outre des portraits et scènes de la vie bourgeoise, on trouve dans sa production, à partir de la fin des années 1870, des œuvres religieuses monumentales (*Le Christ devant Pilate* et *Le Christ au calvaire*) qui valurent à l'artiste d'être consacré de son vivant comme l'un des grands maîtres du XIX^e siècle,

²⁸ Sur cette controverse, voir Élisabeth Décultot, *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, Éditions du Lérot, coll. « Transferts », 1996.

²⁹ Chrystèle Burgard et Baldine Saint-Girons, « Présentation méthodologique », Chrystèle Burgard et Baldine Saint-Girons [éd.], *Le paysage et la question du sublime*, Paris, Réunion des Musées nationaux et Lyon, ARAC, 1997, p. 11.

³⁰ On se fie ici au terme sous lequel le galeriste Charles Sedelmeyer regroupa, lors d'une exposition en 1884, soixante œuvres de divers peintres autrichiens et hongrois. Nous renvoyons à la notice de l'exposition : *Tableaux de l'école autrichienne par MM. M. de Munkacsy, Borzík, E. Charlemont, E. Jettel, J. de Payer, de Pettenkofen. Tableaux par M. T. Lessi. Exposition au profit de l'Œuvre des Ateliers d'Aveugles et de la Société de Secours Austro-Hongroise*, Paris, Waterlow & Sons, 1884.

sinon même comme « [son] plus grand peintre³¹ ». C'est sans doute à ce titre qu'il fut chargé par l'Empereur François-Joseph de réaliser une allégorie de la Renaissance italienne pour le plafond du *Kunsthistorisches Museum* à Vienne à la fin des années 1880 et qu'il composa en 1893 pour le parlement hongrois à Budapest une fresque dédiée au *Héros Rajad fondant la puissance hongroise*. Aussi prestigieuses qu'aient été les récompenses décernées à l'artiste et en dépit de l'activisme enthousiaste de son galeriste forgeant la légende d'un nouveau Rembrandt³², on a du mal à reconnaître dans ses œuvres les « perles sublimes de l'art³³ » que la critique salua de manière unanime à la fin du siècle. Ou plus exactement, c'est précisément parce que le sublime n'en est que trop voyant que cet œuvre apparaît comme daté. Alors que, dans l'intention de Sedelmeyer, leur utilisation était très certainement vouée à rendre sa production intemporelle, les ingrédients de l'héroïsme et du tragique, du terrible et du magnifique sont activés par Munkácsy avec une application qui témoigne surtout de manière touchante du sens que recouvrait pour un artiste en une époque donnée le terme de « chef-d'œuvre ».

La marque imprimée par la fréquentation de ces maîtres apparaît nettement chez Payer, tout d'abord dans le choix des sujets. On sait combien la doctrine de l'*inventio*, clé de voûte de l'esthétique classique, avait fait de ce moment préalable à toute activité picturale proprement dite un instant décisif. Comme le rappelle Élisabeth Décultot³⁴, la préférence devait alors aller, en référence à la *Poétique* d'Aristote, à la représentation « des personnages en action ». Cette règle avait pour corollaire, dans le domaine des beaux-arts, une hiérarchie des genres plaçant la peinture d'histoire, c'est-à-dire celle transposant visuellement un thème narratif quel qu'il soit, au sommet d'une pyramide dans laquelle le portrait, le paysage et la nature morte occupaient des places subalternes.

La production de Payer se caractérise précisément par une telle hiérarchie. Alors que les rares œuvres de jeunesse que l'on a pu conserver sont consacrées à des paysages de montagne, Payer, une fois sûr de sa vocation de peintre, abandonne ce genre pour faire porter ses efforts sur la

³¹ C'est sur cette phrase que s'ouvre la monographie hagiographique que Charles Sedelmeyer consacra à l'artiste, *M. von Munkácsy. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, Paris, Charles Sedelmeyer, 1914, p. I.

³² *Ibid.*, p. II.

³³ *Ibid.*

³⁴ Élisabeth Décultot, *op. cit.*, p. 15-16.

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

peinture d'histoire. Seuls deux paysages figurent ainsi parmi les toiles des années 1880-1890 – et encore faut-il remarquer qu'il s'agit d'œuvres de commande pour lesquelles le Muséum d'histoire naturelle de Vienne avait établi un cahier des charges contraignant³⁵. Les réalisations marquantes de ces années se regroupent en deux ensembles : dans un premier temps, Payer se consacra à la réalisation d'un « cycle Franklin » qui suscita un grand enthousiasme international. Ultérieurement, c'est l'expédition qu'il avait dirigée en 1872-1874 qui fut la principale source d'inspiration de l'artiste. La thématique polaire n'est pas le seul dénominateur commun de ces ensembles puisque l'esthétique s'en révèle, lors de l'analyse, comparable.

Réminiscences du sublime

On est dès l'abord frappé par la prédilection de Payer pour les sujets tragiques et les scènes poignantes. Que l'artiste ait choisi d'inaugurer sa carrière de peintre par des représentations de l'expédition Franklin de 1845-1848 est très révélateur de cette option. La disparition des explorateurs et les recherches menées dans les années 1850 pour retrouver des survivants avaient frappé les imaginations et fait de cet épisode la tragédie par excellence, le symbole même de l'impuissance de l'Homme à maîtriser la nature et à gouverner son destin³⁶. On a aujourd'hui perdu la trace des diverses œuvres que ce matériau historique avait inspiré à Payer. Les titres en sont toutefois connus et permettent d'imaginer la tonalité d'ensemble du cycle. Il semble que celui-ci ait présenté les scènes suivantes : *La Baie de la Mort*, *L'abandon des bateaux*, *Célébration de la messe dans la neige*, *La mort de*

³⁵ Dans sa thèse sur les tableaux du Muséum, Margarete Migacz précise les détails historiques concernant l'établissement du programme iconographique et les commandes aux artistes par l'intendant Ferdinand von Hochstetter (« Die Landschaftsbilder im Naturhistorischen Museum in Wien und die Wiener Landschaftsmalerei der Epoche », thèse de doctorat, Faculté de philosophie, Université de Vienne, 1972, f. 12-14).

³⁶ Dans son article sur le sublime arctique dans l'imaginaire victorien, Chauncey C. Loomis montre à quel point l'expédition Franklin a représenté un tournant dans l'appréhension du Grand Nord par l'opinion publique britannique. Les révélations sur la fin des explorateurs et tout particulièrement la question du cannibalisme qui fut soulevée semblèrent en effet d'une horreur telle que l'Arctique ne put plus être perçu, comme cela avait été le cas au cours de la période prévictorienne, comme le lieu privilégié d'une contemplation du sublime. Ainsi, « the fate of the Franklin expedition soured the romance and at least partly subverted the image of the Arctic sublime » (« The Arctic Sublime », Ulrich C. Knoepfelmacher et G. B. Tennyson [éd.], *Nature and the Victorian Imagination*, Berkeley, Los Angeles et London, University of California Press, 1977, p. 110). Chez Payer, la référence à Franklin reste affiliée, comme on va le voir, au sublime.

*Franklin*³⁷. L'accent portait donc clairement sur les épreuves douloureuses subies par les explorateurs et l'exemplarité de leur bravoure nourrie par la foi en Dieu.

Ces œuvres connurent une large réception et fondèrent la réputation de Payer comme peintre. La réalisation de la *Baie de la Mort* en 1883 fut en particulier saluée par de nombreux éloges et valut à son auteur des distinctions prestigieuses, telle que la Médaille d'or de l'Exposition universelle de Paris en 1889. Les notices descriptives accompagnant les diverses présentations de cette œuvre³⁸ instruisent, en l'absence de la toile elle-même, des ambitions de l'artiste. Son propos aurait ainsi été de « représenter la lutte de l'homme contre les grandes forces hostiles de la nature³⁹ ». Pour ce faire, la « fin dramatique de l'expédition de Sir Franklin et de ses compagnons au pôle Nord » semblait un sujet tout indiqué puisque « le grand caractère de Franklin, les régions glacées, pleines de mystères et de terreur, où s'est accompli ce drame terrible, ainsi que sa fin lugubre, tout concourt à rendre le sujet des plus émouvants⁴⁰ ».

On ne peut qu'être frappé ici par la proximité de ces formulations avec les définitions que Emmanuel Kant donnait du sublime un siècle plus tôt. Rompant avec la tradition qui en faisait un simple « superlatif du beau⁴¹ », Kant avait en effet, comme Edmond Burke, assimilé le sublime au terrible suscitant « un plaisir mêlé d'effroi⁴² ». Les spectacles propres à faire naître ce sentiment paradoxal sont connus. Rappelons seulement, pour ce qui nous intéresse ici, que les sommets enneigés⁴³, la tragédie⁴⁴, l'intelligence et

³⁷ On se fonde ici sur les indications fournies par Günther Hamann et Rudolf Kinauer (*op. cit.*, p. 49-50). Selon ces auteurs, les œuvres du cycle Franklin se trouvaient à Bruxelles dans les années d'après-guerre et firent alors l'objet d'une vente. L'acquéreur de ces œuvres est resté inconnu, de sorte que l'on ignore depuis où se trouvent ces toiles.

³⁸ On a pu consulter les notices d'expositions qui se sont déroulées en mai 1884 à Paris (*Notice sur Le Dénouement tragique de l'expédition de Sir John Franklin au Pole [sic] Nord. Tableau de M. Jules de Payer*, Paris, Waterlow & Sons, [1884]; cette brochure parut également en allemand sous le titre : *Notiz zu dem Bilde Die Bai des Todes (Der Untergang der Franklin-Expedition) von Julius von Payer*, Wien, Charles Sedlmeyer, [s. d.], 8 p.) et en 1897 à Vienne (*Der Untergang der Franklin-Expedition (in der Bai des Todes) von Julius von Payer*, Wien, Selbstverlag der Künstlergenossenschaft, 1897).

³⁹ *Notice sur ...*, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 750.

⁴² Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, J. Vrin, 1992 [1764], p. 18.

⁴³ *Ibid.*

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

la hardiesse⁴⁵, la fermeté dans le danger⁴⁶ sont identifiés par Kant comme autant d'ingrédients du sublime. Plus loin, la caractérisation de son effet comme « émouvant⁴⁷ » mérite d'être mise en regard avec l'intention affichée par Payer.

Mais ce n'est pas de la seule combinaison de ces déclencheurs d'émotion que l'œuvre doit tirer sa force. Comme l'indique la brochure, c'est seulement parce qu'elle s'étaye d'un savoir historique que « la lutte grandiose contre les éléments⁴⁸ » peut véritablement toucher le spectateur. Il semble d'ailleurs que l'objet de cette notice soit précisément de mettre en avant le travail d'historien du peintre en faisant méthodiquement état de ses sources : « expérience personnelle » au titre d'explorateur, « renseignements authentiques sur le sort de Franklin » fournis par Mac-Clintock et Schwatka, « reliques » du United Service Museum de Londres et de l'Hôpital de Greenwich, « photographies que la nièce de Franklin avait mises à disposition du peintre⁴⁹ ». En bonne fidélité à la tradition du *doctus pictor*, la pratique picturale de Payer se fondait donc sur l'érudition et pouvait par là prétendre accomplir la plus haute mission assignée classiquement à l'art : instruire le spectateur en en élevant l'âme⁵⁰.

Le même respect des règles canoniques de la peinture d'histoire caractérise une œuvre plus tardive, souvent présentée comme la toile maîtresse de Payer (voir figure 1). Ce tableau de 1892 correspondait à une commande de l'empereur François-Joseph et avait été conçu par Payer comme un « monument » (*EEN*, 1) à la mémoire de Carl Weyprecht, disparu prématurément en 1881 – un monument dans la double acception spatiale et mémorielle du terme, puisque c'est par un tableau aux dimensions imposantes de quatre mètres sur trois et demi que Payer voulut perpétuer le souvenir de son ami.

Le travail de l'artiste est ici comparable à celui décrit plus haut : encore une fois, la tension dramatique du moment retenu et l'exactitude historique

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷ « Le sublime émeut, le beau charme » (*ibid.*, p. 19).

⁴⁸ *Notice sur ...*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 6-7.

⁵⁰ Sur la tradition d'érudition en peinture (depuis Leon Battista Alberti, le peintre doit être savant) et sa légitimation morale (la réalisation du *prodesse et delectare* horacien), voir les rappels historiques d'Élisabeth Décultot, *op. cit.*, p. 16-17.

sont conjuguées. On sait ainsi que Payer demanda à plusieurs de ses compagnons d'expédition de poser pour lui afin de donner à son œuvre le plus de véracité possible. Par ailleurs, le sujet choisi reste tout à fait dans la veine de ceux développés au début des années 1880. Ce que Payer résume dans le titre laconique de l'œuvre, *Nie zurück (Jamais en arrière)*, est en effet l'exhortation faite par Weyprecht à son équipage exténué de ne pas retourner sur ses pas vers le navire abandonné et de continuer à espérer, malgré l'adversité, en un retour en Europe. Le commandant de l'expédition apparaît de la sorte en héros illustrant par son courage et le secours porté à ses compagnons les vertus de l'espérance et de la charité. Mais la foi, elle aussi, l'habite puisque, comme l'indique la longue légende figurant sur le cadre de la toile⁵¹, Weyprecht vient de lire un passage de la Bible à l'équipage.

Nul doute que Payer ait cherché à réaliser ici une œuvre qui provoquerait à la fois effroi et admiration chez le spectateur. L'économie des volumes et l'éclairage attirent le regard, dans un premier temps, sur les marins gisant sans connaissance dans la neige. Le tonneau et l'ancre dont ils sont encombrés donnent une idée de la difficulté inhumaine de leur progression dans la neige. L'attention prêtée par le plus valide d'entre eux

⁵¹ Ce titre inhabituellement développé surprend par le contraste de la maxime et d'explications circonstanciées. Source d'un véritable effet de « seuil » dans la mesure où, comme l'analysait Gérard Genette, il présente l'œuvre en en indiquant le mode de lecture, il mérite d'être ici cité dans son intégralité : « Jamais en arrière. Expédition austro-hongroise commandée par Weyprecht et Payer, 1872-1874. Après deux mois d'efforts pour arriver en Europe, nous n'avions gagné que deux lieues allemandes. Il ne restait plus de provisions que pour un mois. Tout effort semblait vain et l'équipage voyait de plus en plus son seul salut, même si celui-ci était sans espoir, dans un retour vers le Tegetthoff. Celui-ci, abandonné sur la Terre de François-Joseph, ne formait plus qu'un point visible au loin. La moitié de l'équipage commandée par Weyprecht est arrivée après une journée de marche au point de campement, l'autre moitié, placée sous ma direction, approche. Weyprecht a lu la Bible et enjoint aux hommes épuisés de chercher leur salut dans une persévérance courageuse, et non dans le bateau ou à terre, d'aller de l'avant, et non en arrière. » (« Nie zurück. Ö.U. Nordpolexpedition unter Weyprecht und Payer. 1872-1874. Nach zweimonatlichen Anstrengungen vom Schiffe aus nach Europa zu gelangen, hatten wir erst 2 deutsche Meilen zurückgelegt. Proviant gab es nur noch für einen Monat. Alle Mühe schien erfolglos, mehr und mehr erblickte die Mannschaft in der Rückkehr nach dem Tegetthoff ihre einzige, wenn auch hoffnungslose Zuflucht. Dieser selbst war, gegen Franz-Josefs-Land hin, nur noch als Punkt zu sehen. Die Hälfte der Mannschaft, von Weyprecht befehligt, ist nach vollbrachtem Tagesmarsche am Lagerplatze angelangt, die andere Hälfte, von mir geführt, im Anmarsche. Weyprecht hat die Bibel vorgelesen und dringt in die Erschöpften, ihre Rettung in manhafter Ausdauer zu suchen, nicht im Schiffe oder am Lande, nach vorwärts, nicht nach rückwärts. »)

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

aux propos de leur commandant invite ensuite à porter le regard sur la figure de l'orateur. Le titre de l'œuvre se trouve alors clairement explicité par la rhétorique gestuelle : la route du retour est impossible. Le contraste entre l'épuisement de l'équipage et de l'attitude énergique de Weyprecht fait du stoïcisme de ce dernier, enfoncé dans la neige presque jusqu'aux genoux, un modèle moral.

Cette capacité de la peinture d'histoire à susciter des sentiments moraux était longtemps restée déniée au paysage. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que, dans le domaine germanique, le paysage avait été présenté comme un possible « instrument de vertu⁵² » et il est intéressant de relever qu'alors, « la notion de sublime joue un rôle essentiel [...] dans le fondement éthique du paysage⁵³ ». L'un des arguments clés de cette revalorisation du paysage est en effet qu'au contact de la nature, l'homme serait amené à prendre conscience de sa faiblesse et de son impuissance – autrement dit, à s'élever moralement par l'expérience du sublime. Sans que l'on puisse penser que la lecture des auteurs concernés ait accompagné Payer dans ses années de création, on est saisi par la parenté unissant l'esthétique de ses paysages polaires aux théories développées un siècle plus tôt.

Les paysages de Payer semblent en effet tout entiers traversés par la tension dynamique du terrible et du magnifique propre au sublime. Les œuvres réalisées pour le Muséum d'histoire naturelle de Vienne en sont de bons exemples. Dans les années 1880, des toiles furent commandées à l'artiste pour orner la salle d'apparat du musée. Le programme iconographique voulait que toutes les œuvres aient trait à des régions portant le nom de l'empereur François-Joseph. Payer fut, pour sa part, chargé de représenter les terres qu'il avait découvertes en Arctique. Il livra ainsi deux toiles, l'une représentant *Le Cap Tyrol sur la Terre de François-Joseph* (voir figure 2), l'autre, *La Terre de François-Joseph et le Tegetthoff abandonné* (voir figure 3)⁵⁴. La confrontation visuelle avec les réalisations de ses collègues fait ressortir une spécificité de Payer. Alors que les autres tableaux présents dans cette pièce s'attachent à figurer avec exactitude la topographie des régions représentées, Payer – qui était pourtant le seul des artistes en

⁵² Elisabeth Décultot, *op. cit.*, p. 44.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Martin Müller mentionne également deux autres toiles (« Payer als Maler », *op. cit.*, p. 170), qui n'apparaissent toutefois pas dans l'inventaire exhaustif des toiles du musée que dresse Margarete Migacz (*op. cit.*, p. 2-5).

présence à pouvoir invoquer, en tant qu'explorateur, une expérience du terrain – ne cherche, lui, visiblement pas à produire un document géographique.

On peut ainsi être surpris que le motif qu'il prétend représenter dans *Le Cap Tyrol* soit peint dans un contre-jour qui en noie les détails dans l'obscurité. Plus que l'objectivité topographique, c'est donc le rendu d'une émotion suscitée par le paysage qui semble avoir intéressé l'artiste. L'organisation chaotique du relief et la crevasse suggérée en premier plan, l'absence de vie aussi de cet univers de glace soulignent le caractère inhospitalier du lieu. Cette impression est toutefois contrebalancée par la chaleur des rais de lumière qui viennent découper la silhouette d'un promontoire rocheux – masse pyramidale dressée dans un désert froid dans laquelle on est bien tenté de retrouver, transposées dans une version nordique, les célèbres pyramides d'Égypte évoquées par Kant comme exemple d'un « sublime majestueux⁵⁵ ».

Concurremment, la thématique classique du naufrage dans le *Tegetthoff abandonné* est, elle aussi, revisitée par Payer selon le mode d'une dialectique de l'effroi et de « l'auguste beauté⁵⁶ ». La présence d'ours polaires au premier plan est ainsi un signal presque trop manifeste, tant il est convenu, du Terrible arctique. Dans le cycle Franklin, déjà, l'unique entorse que Payer avait prétendu faire à la vérité historique avait précisément été la libre introduction de quelques ours. Les termes dans lesquels cette invention était justifiée par l'artiste sont très révélateurs :

Dans ces latitudes, la rencontre d'ours blancs est presque un événement journalier. Nul doute que ces carnassiers aient visité le champ des morts de *Starvation Cove*. L'attaque des ours, quoiqu'elle ne soit pas prouvée, est, dans ces circonstances, au moins très probable; elle caractérise les voyages dans les régions arctiques, et elle ajoute à l'effet dramatique⁵⁷.

Quoique les ours ne soient pas ici dans une position menaçante, leur présence s'explique par le frisson qu'elle est susceptible de produire chez le spectateur. En vérité, il s'agit là d'une impression d'ensemble dont on est saisi d'emblée, tant la mise en scène du bateau dans la pénombre au sein

⁵⁵ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷ *Notice sur...*, *op. cit.*, p. 7 (nous soulignons).

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

d'une nature ayant repris ses droits suggère l'échec d'un projet et l'impuissance des hommes à le mener à bien. Bien que Payer n'ait pu connaître cette œuvre redécouverte seulement au début du XX^e siècle, on ne peut s'empêcher de rapprocher sa réalisation de la si célèbre *Mer de glace*, dans laquelle Caspar David Friedrich a représenté en 1824 un navire en perdition au milieu des glaces. Il est d'ailleurs très significatif que cette toile soit encore fréquemment évoquée, comme cela a été longtemps le cas, sous le titre de *Nauffrage de l'Espérance* – titre fautif comme cela a pu être montré⁵⁸, mais bien révélateur d'un imaginaire associant le Nord à l'incommensurabilité des forces naturelles et à la vanité des entreprises humaines.

Le traitement stylistique diffère toutefois de celui de Friedrich, chez qui la tectonique des plaques de glace broyant le navire relevait d'une « topographie nouvelle du paysage, diamétralement opposée aux canons académiques⁵⁹ ». La scène présente ici un caractère plus apaisé, en particulier grâce au subtil éclairage latéral qui dévoile tout à la fois les teintes délicates que peut prendre la glace et la majesté des reliefs du second plan. À considérer la composition de l'œuvre tout organisée autour d'une diagonale opposant les éléments terrifiants dans l'ombre à la beauté de ceux en pleine lumière, il semble même possible d'admettre que ce soit, en dernier ressort, ce sentiment de ravissement esthétique stimulé par l'aiguillon de l'effroi que Payer a souhaité transmettre au spectateur.

Sur ce point, il faut prendre note d'une caractéristique que révèlent les toiles du Muséum d'histoire naturelle de Vienne, car elle apparaît comme une constante du travail de Payer, sinon comme son enjeu principal. Si toutes deux indiquent une attention particulière portée au traitement de la lumière, on est frappé de constater avec quelle persévérance l'artiste s'est effectivement efforcé de saisir, dans de nombreuses esquisses et études, sa qualité si particulière en Arctique. Tandis que l'éclairage des œuvres analysées plus haut était systématiquement latéral, beaucoup de réalisations indiquent les tâtonnements d'un Payer, lointain disciple de William Turner et du Lorrain, pour parvenir à saisir la source de lumière de face et à en rendre l'éblouissement (voir figure 4). Ou plutôt, *l'obscur clarté*, car c'est ici le froid éclairage lunaire qui illumine la nuit polaire et dramatise, par

⁵⁸ Sur ce point, voir Wolfgang Stechow, « Caspar David Friedrich und der "Griper" », Gert von Osten et Georg Kauffmann [éd.], *Festschrift Herbert von Einem*, Berlin, Gebr. Mann, 1965, p. 241-246.

⁵⁹ Elisabeth Décultot, *op. cit.*, p. 383.

d'inhabituels effets de contre-jours et d'ombres portées, les épreuves endurées par les explorateurs (voir figure 5). Le silence nocturne, « lorsque les tremblantes lueurs des étoiles traversent la nuit brune et que la lune solitaire paraît à l'horizon », n'est-il pas chez Kant l'écrin sublime où s'épanouissent les « sentiments élevés de l'amitié, de l'éternité, du mépris du monde⁶⁰ »?

Fascination et aveuglement

On peut être aujourd'hui tenté de contester à Payer la réussite de son projet pictural tant celui-ci s'avère travaillé par les réminiscences d'une esthétique déjà obsolète en son temps. Or, il est touchant de constater que l'artiste lui-même considérait, en définitive, avoir échoué. Ainsi en va-t-il du moins dans un bilan de 1895 où Payer laisse entendre son amertume en ses termes : « ce que j'ai pu faire auprès de quelques-uns grâce aux mots – sans pour autant que cela ait détruit le préjugé ambiant –, je n'y suis parvenu avec le pinceau que partiellement⁶¹ ». En ne rendant finalement pas compte de « la diversité pittoresque du Nord⁶² », son œuvre n'aurait ainsi, selon lui, que conforté des idées reçues au lieu de conduire à leur révision.

Ces propos donnent matière à penser. Ils mettent en effet à jour le jeu – au sens mécanique – qui peut exister entre les deux niveaux sémantiques du terme de « représentation », un ensemble de préjugés, de « représentations » mentales ayant « joué » lors de la « représentation » figurée du Nord au point de déformer l'intention initiale de l'artiste. Tout se serait en quelque sorte passé comme si le peintre avait été, le moment venu, paralysé par des formules convenues qui auraient guidé son geste et l'auraient irrésistiblement conduit vers des scènes héroïques et autres déserts de glace bien familiers du public. Plus loin, l'insistance de Payer sur sa naïveté visuelle du temps de l'expédition polaire, son regret de n'avoir pas pu regarder en artiste, indiquent que, déjà en amont du moment de création, le peintre estimait n'avoir pour ainsi dire *même pas vu* le Grand Nord. En cela se trouvait pleinement justifiée – puisque tel est l'argument du texte de 1895 – la nécessité de monter une nouvelle expédition qui lui permettrait de retourner sur les lieux maintenant que sa perception avait été affinée par

⁶⁰ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ « Was ich, ohne das Vorurtheil dadurch zu zerstören, gegen Einzelne mit Worten vermochte, gelang mir nur einseitig mit dem Pinsel » (*EEN*, 1).

⁶² « [...] die malerische Vielseitigkeit des Nordens » (*EEN*, 1).

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE

l'apprentissage artistique. Reste cependant la question de savoir ce qui avait ainsi pu embuer les yeux de Payer lors de son premier séjour en Arctique.

Il semble possible d'invoquer ici un fait biographique : en 1874, Payer, au sommet de sa gloire, rencontra lors d'une conférence à l'Université de Londres la veuve de John Franklin. Au cours de l'entretien qu'ils eurent, l'orateur aurait confié qu'il avait reçu enfant, en récompense de travaux scolaires, un ouvrage sur l'expédition Franklin. Ce livre aurait été à l'origine de sa vocation pour l'exploration polaire et aurait motivé son désir plus tardif d'immortaliser la tragédie de cette expédition par des tableaux⁶³. On a relevé plus haut l'importance qu'avait eu au XIX^e siècle l'expédition Franklin pour l'appréhension du Grand Nord et les liens d'abord serrés puis ambivalents qui l'avaient unie à la notion de sublime. Dans le témoignage en apparence fort anodin de Payer se dévoile donc, à travers le personnage de Franklin comme figure d'identification, un « désir du Nord⁶⁴ » fondé sur l'admiration pour les aventures hardies et l'effroi tragique. La référence à Franklin paraît de fait s'être prolongée au-delà de l'enfance et l'on peut penser que, quand il part pour l'Arctique en 1872, Payer considère l'expédition qu'il va mener comme une sorte de pendant à celle de son prédécesseur : si Franklin avait voulu déterminer la route du Nord-Ouest, c'est celle du Nord-Est que Payer et Weyprecht s'étaient fixé de découvrir. On est par ailleurs en droit d'imaginer que ce fut la certitude angoissante de connaître un sort identique à celui de l'explorateur britannique qui inspira à Payer un billet d'adieu à sa maîtresse d'alors, où il se montre persuadé qu'il ne reviendra pas en Europe⁶⁵. En gagnant le Grand Nord, Payer ne se dirigeait donc pas vers l'inconnu informe : marchant sur les traces de Franklin, il allait au-devant d'une terre associée à l'héroïsme et à la tragédie, à la rencontre d'un sublime exerçant alors une fascination largement partagée⁶⁶.

⁶³ Pour ces données biographiques, voir Robert Doblhoff, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ Nous prenons ici appui sur la formule bien connue d'Alain Corbin analysant dans le *Territoire du vide* la montée et la propagation du « désir du rivage » en Occident (*Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990).

⁶⁵ Voir Claudia Ham [éd.], *op. cit.*, p. 227-228.

⁶⁶ On peut renvoyer ici aux analyses de Sylvain Venayre, qui a établi combien l'aventure était, dans l'imaginaire du XIX^e siècle, consubstantielle avec les notions d'éloignement et de découverte géographique, mais allait aussi de pair avec les représentations d'une nature « au rebours de la nature harmonieuse de l'exotisme [...], une nature démesurée, immense, sublime » (*La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2002, p. 52 [nous soulignons]). Dans une large mesure, le « désir de confinement » décrit par Sylvain Venayre correspondait donc à une fascination pour des

Or, comme le laisse entendre le texte de 1895, cette fascination se referma comme un piège puisque Payer n'arriva pas à évoquer le Grand Nord autrement que sur le mode traditionnel du sublime. Moteur de l'action dans un premier temps, la « fascination *du* sublime » doit donc également être comprise au sens du génitif subjectif, comme pétrification opérée par cette catégorie. Bien qu'il ait aperçu au Nord autre chose que ce qu'il s'attendait à en reconnaître de ses lectures d'enfance, Payer a été paralysé par des schèmes discursifs et iconographiques interférant dans la retranscription de son expérience arctique. Le constat de cet échec est précieux dans la mesure où il fait apparaître l'association persistante du Nord au sublime dans les systèmes d'appréciation et de représentation. En même temps, il en révèle la conséquence pernicieuse, l'aspiration au sublime aveuglant l'approche et l'évocation de ce qui n'est alors plus que la surface de projection de désirs.

Mais sans doute Payer met-il à jour, par son impuissance à (dé)peindre l'Arctique, la modalité la plus forte de l'articulation entre Nord et sublime. Car ce que disent son désespoir des mots et sa déception par la peinture, ce n'est finalement rien de moins que le Nord serait irreprésentable. Pure tension vers la représentation qui ne trouve jamais son accomplissement, l'œuvre de Payer énonce finalement l'essence même du sublime telle que Kant la formula dans la célèbre sentence d'Isis⁶⁷ : aucun mortel ne lèvera jamais le voile de la déesse, aucun, non plus, ne pourra faire « d'image taillée ou de représentation quelconque » des choses qui sont au Nord. Après avoir été l'illustre artisan de sa connaissance scientifique puis l'ardent apôtre de sa puissance esthétique, Payer faisait en dernier lieu du Nord un pôle métaphysique.

types de territoires qui n'avaient suscité plus tôt qu'effroi et répulsion, et il est significatif que l'auteur cite « les horizons incertains des déserts et des *banquises* » parmi ces terrains privilégiés dont l'on peut espérer revenir nimbé de la « gloire de l'aventure » (*ibid.*, p. 52).

⁶⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin, 1965 [1790], p. 146.

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE



Figure 1

LE(S) NORD(S) IMAGINAIRE(S)



Figure 2

JULIUS PAYER, EXPLORATEUR ET PEINTRE DE L'ARCTIQUE



Figure 3



Figure 4

LE(S) NORD(S) IMAGINAIRE(S)



Figure 5